



PIRANDELLO, dramaturgul

Prof. univ. dr. *Raisa RADU*



Luigi Pirandello
(1867 - 1936)

Note bibliografice

- 1887 – publică primul volum de versuri
- 1893 – scrie primul roman, "Exclusa"
- 1898 – publica prima piesa de teatru, "Epilogul"
- 1904 – publică romanul "Răposatul Mattia Pascal"
- 1908 – „Umorismul”
- 1921 – „Şase personaje în căutarea unui autor”
- 1922 – „Henry al IV-lea”
- 1923 – „Să îmbrăcăm pe cei goi”
- 1926 – „Unul niciunul şi o sută de mii”
- 1934 – primeşte Premiul Nobel pentru Literatură

Romancier, autor dramatic, teoretician al teatrului, Luigi Pirandello a excelat, mai ales, prin piesele sale, dintre care amintim: „Şase personaje în căutarea unui autor”, „Astă seară se improvizează”, „Să îmbrăcăm pe cei goi”, „Voluptatea onoarei”, „Fiecare cum vede”, „Uriaşii munţilor”.

Format la şcoala filosofiei germane a lui Schelling, Schopenhauer şi Hartmann, cunoscător al unor importante studii de psihologie şi psihosociologie, Pirandello îşi creează o concepţie originală despre artă, exprimată în studii precum: „Umorismul”, „Teatru şi literatură”, „Acţiunea vorbită”.

Studiul „Umorismul” poate fi considerat o veritabilă „arta a creației”. Referindu-se la personalitate, Pirandello afirmă că sufletul individual nu este unul singur. Se află, în individ, mai multe suflete care se luptă între ele: sufletul instinctiv, sufletul moral, sufletul afectiv, sufletul social. În funcție de dominația unuia sau altuia dintre suflete apare o anumită atitudine, se manifestă o fațetă sau alta a personalității.

Umorismul este un fenomen de dedublare, un fel de statuie bicefală care râde cu o față de plânsul celeilalte fețe. Umorismul constă în „sentimentul contrariului, provocat de o activitate socială a reflexiei, care nu se ascunde, care nu devine - așa cum se petrece de obicei în artă - o formă a sentimentului, ci contrariul său, deși urmărește pas cu pas sentimentul, așa cum umbra urmărește corpul”. (1, p. 18).

În concepția lui Pirandello, la nivelul individului, pasiunea și rațiunea, instinctul și voința, tendințele și idealurile constituie sisteme distincte și mobile. Individul trăiește când unul, când altul dintre aceste sisteme, când un compromis între două sau mai multe orientări psihice.

Pirandello face o comparație între un scriitor obișnuit și un scriitor umorist. Un scriitor obișnuit își va reprezenta eroul, evidențiind lupta dintre elementele opuse. El va compune un caracter cu aceste elemente, prezentându-l ca fiind coerent în fiecare dintre actele sale. Un scriitor umorist va proceda exact invers. Va descompune caracterul în elemente, reprezentându-l în incongruențele sale (1, p. 17). Pirandello se consideră a fi un scriitor umorist.

Polemizând cu anumiți scriitori pe tema literaturii dramatice, Pirandello consideră că arta nu este imitație sau reproducere a vieții, ci este creație. Aceasta din simplul motiv ca „viața e un flux continuu și indistinct și nu are altă formă decât aceea pe care i-o dăm, rând pe rând, noi, variabilă la infinit și mereu schimbătoare” (1, p. 591-592). Fiecare om își creează, pentru sine, propria viață. Dar această creație nu este liberă, deoarece se supune necesităților naturale și sociale, precum și tendinței de a dobândi o anumită condiție socială, tendință ce-l constrânge pe individ la renunțări și îndatoriri.

Numai arta creează liber „o realitate care-și găsește, exclusiv în ea însăși, necesitățile, legile, scopul” (1, p. 593). În creația autentică, voința este înțeleasă ca „o liberă, spontană și nemijlocită mișcare a formei” (1, p. 592). Artistul, spune Pirandello, creează un mic univers în care toate elementele converg și cooperează

între ele. Ideea artistului despre personaje, „sentimentul pe care ele îl degajă evocă imaginile expresive, le grupează și le combină. Amănuntele de prisos dispar; tot ceea ce e impus de logica vie a caracterului e adunat și concentrat în unitatea unei ființe, ca să spunem așa, mai puțin reală și totuși mai adevărată” (1, p. 593).

O altă problemă teoretică, ridicată de Pirandello, este aceea a raportului dintre textul scriitorului și jocul actorului. Prin „traducerea” scenică a operei scriitorului de către actor, personajul devine mai real, dar mai puțin adevărat, deoarece i se răpește „cu atât mai mult din adevărul ideal superior” (1, p. 594), cu cât i se împrumută o realitate materială, comună. Este adevărat că fiecare actor realizează propria sa „traducere” mai mult sau mai puțin fidelă, mai mult sau mai puțin plină de har. Totuși, oricât de reușită ar fi „traducerea”, Pirandello consideră că ea rămâne inferioară originalului, deoarece personajele au avut, deja, „o expresie de viață ideală”, aceea a artei și „trăiesc și respiră” în această realitate superioară.

În anul 1934, Pirandello a primit Premiul Nobel pentru Literatură. Motivația Juriului Nobel reprezintă o recunoaștere a meritelor incontestabile ale lui Pirandello în domeniul dramaturgiei: „Pentru îndrăzneala și ingenioasa renaștere a artei dramatice și scenice”.

Fiecare din piesele lui Pirandello ilustrează ideile sale teoretice, dar cu atâta măiestrie, încât tezismul nu deranjează.

În „Uriașii munților” sunt reluate ideile existente în studiul „Teatru și literatură”. Iată ce spune Cotrone referitor la contribuția scriitorului și aceea a oamenilor de teatru în realizarea spectacolului: „Iar minunea adevărată nu stă niciodată în spectacol, ci întotdeauna în fantezia scriitorului, în care aceste personaje s-au născut vii, atât de vii, încât le puteți vedea fără ca ele să existe corporal. A le traduce într-o realitate fictivă pe scenă este tocmai ce face, de obicei, teatrul” (2, p. 60).

Raportul dintre viață și formă, idee centrală a teoriei pirandelliene despre dramaturgie, va fi prezent în multe din piesele sale. Dacă opera artistică este o formă fixată, neschimbată, cel care-i dă viață este regizorul. Pirandello își imaginează o discuție între autor și regizor, acesta din urmă susținând: „Ceea ce arta a fixat într-o formă încremenită poate redeveni viață, se poate mișca din nou numai cu condiția ca mișcarea, viața aceasta variată, schimbătoare și momentană să i-o dăm noi (regizorii)” (1, p. 110). Apare, aici, ideea creației regizorului care,

intrând în dialog cu opera scriitorului, va accentua acele sensuri și mesaje ce corespund timpului în care are loc reprezentația teatrală.

Multe din problemele omului contemporan - imaginea pe care fiecare și-o construiește, masca pe care o adoptă, neînțelegerile provocate de cuvinte, pendularea între realism și fantezie, între realitate și vis - se întâlnesc în lucrările dramatice ale lui Pirandello.

„Noi ne construim”, spune un personaj, adică ne prezentăm într-o formă adaptată la relațiile pe care trebuie să le stabilim cu ceilalți. Înăuntrul construcției se vor afla gândurile și sentimentele noastre secrete, ființa noastră intimă. Omul lui Pirandello este sfâșiat între dorința de a fi într-un fel și neputința de a-și realiza această imagine din cauza datelor personale, „A vrea să fim într-un fel sau într-alt fel, e treabă ușoară. Greutatea vine pe urmă: dacă putem fi așa cum ne vrem. Nu suntem singuri. Suntem noi și animalul din noi. Animalul care ne târăște. Oricât l-am biciui, nu-l vom supune niciodată” (1, p. 297). Apare aici ideea raportului dintre Eul public și Eul intim. Eul public reprezintă imaginea de sine pe care individul o oferă celorlalți. Cunoscându-și Eul intim, cu slăbiciunile și calitățile sale, individul ar trebui să știe ce să ascundă și ce să dezvăluie celorlalți. Uneori, Eul intim nu poate fi subordonat, disciplinat, punând în dificultate Eul public.

Apare, în „Voluptatea onoarei”, o discuție interesantă referitoare la abstracții, forme pure, absolut. Personajul, care trebuie să întruchipeze un bărbat onorabil al unei femei onorabile, le atrage atenția interlocutorilor că este obligat să trăiască „onoarea” ca abstracție. Ceilalți trebuie să-l respecte nu pe el ca persoană, ci forma pur abstractă pe care o reprezintă.

„Construcția” presupune nu numai întruchiparea unei abstracții, ci și confecționarea unei măști. Fiecare ne fixăm într-un concept despre noi înșine, ne mascăm în ceea ce ni se pare c-am fi. Ne străduim o viață întreagă să ținem la opinia noastră despre noi. Dar sunt situații în care abdicăm de la această poziție și atunci "vai și amar de-acela care nu știe să-și poarte masca" (1, p. 221), ne spune Pirandello.

Personajele se află într-o oarecare situație de incomunicabilitate produsă de cuvinte. Un personaj este de părere ca tot răul vine de la cuvinte. "Cum putem să ne înțelegem, dacă, în vorbele spuse, eu pun sensul și valoarea lucrurilor, așa cum sunt ele pentru mine, iar celălalt care mă ascultă le dă, inevitabil, sensul și valoarea lucrurilor pe care o au pentru el, în lumea lui lăuntrică" (1, p. 52).

Atitudinea lui Pirandello față de cuvinte este contradictorie. Odată afirma că viața întreagă ne este zdrobită de greul cuvintelor, altă dată susține că, în fața unui rău consumat, noi, oamenii, ne agățăm de cuvinte, ne refugiem în vorbe goale care au darul de a ne liniști.

"Fiecare cum vede", titlul uneia dintre piesele lui Pirandello, ne sugerează încărcătura de subiectivitate pe care o capătă interpretarea aceleiași acțiuni, aceluiasi fapt de către oameni diferiți. Situația nu ne trimite la întrebarea cine minte și cine spune adevărul. Este o problema de mare finețe a psihosociologiei, aceea a raportului dintre subiectul și obiectul unei reprezentări. În reprezentarea unui lucru, a unei acțiuni, are loc o interacțiune a subiectului cu obiectul care se impresionează și se modifică, fără încetare, unul pe altul, după cum spune Piaget (3, p. 361). Reprezentarea se formează atât ca reflex al obiectului, cât și ca activitate a subiectului. De aici, reprezentări diferite ale aceluiasi obiect.

În "Urișii munților" apar trei grupuri umane. Pentru grupul năpăstuiților, retrași din lume, trăind în mijlocul naturii într-o vilă părăsită, granița dintre realitate și magie nu există. Născocind, cu multa fantezie, toate fantomele ce le trec prin minte, ei le trăiesc ca pe o realitate. Plăsmuirile se datorează sufletului lor, aceasta "îmbelșugată și tainică materie de făcut minuni care se înalță și se risipește în depărtări fabuloase" (2, p. 42).

Totuși, cum își duc existența materială aceste ființe? Din banii adunați de Doccia, cerșetorul, singurul care are contact cu lumea. Acesta, timp de 30 de ani, "a adunat bănuțul de prisos cu care oamenii solicitați își plătesc luxul milei" și a venit să-l cheltuiască alături de năpăstuiți "pentru libertatea de a visa" (2, p. 41).

Pentru grupul actorilor, opera scriitorului este atât expresia cea mai înaltă a vieții, cât și "singura realitate certă în care și din care se poate trăi" (2, p. 71).

Urișii munților și slujitorii lor formează grupul pentru care munca este "un exercițiu neîntrerupt al forței" (2, p. 59). Izbânzile dobândite în activitățile practice de amenajare a munților, de construire a fabricilor și șoselelor, de cultivare a pământului i-au făcut orgolioși și îngâmfați. Ei își găsesc "măsura de viață în această trudă neîntreruptă, vastă, atingându-și, cu fiecare cucerire a materiei, un țel al existenței, motiv de mândrie individuală și colectivă" (2, p. 71).

Între lumea actorilor, fanaticii Artei, cum îi numește Pirandello, și lumea fanaticilor Vieții (publicul format din uriași și slujitori) apare o contradicție. Fanaticii Artei se consideră "unicii depozitari ai spiritului" și-i disprețuiesc pe cei ce nu înțeleg reprezentația lor, etichetându-i ca "oameni lipsiți de orice spiritualitate". Fanaticii Vieții pentru care, până atunci, teatrul se reducea la teatrul de păpuși, au un ideal de viață complet diferit de cel al actorilor. Ei nu pot crede în cuvintele actorilor deoarece "sunt foarte bine cum acești bieți inși, atât de rigizi în seriozitatea acțiunilor și în absurditatea accentelor lor, s-au situat pur și simplu în afara vieții" (2, p.73).

Deși altercația dintre cele două grupuri se încheie dramatic, Cotrone înțelege că "nu se poate susține că Poezia a fost refuzată, ci doar atât: că sărmanii fanatici ai Vieții, în care astăzi spiritul nu vorbește, dar în care va putea vorbi într-o bună zi, au frânt, ca pe niște păpuși rebele, pe fanaticii Artei care nu știu să vorbească oamenilor pentru că s-au exclus ei înșiși din viață și nu numai pentru a se bucura singuri de visele lor, ci pretinzând să le impună celor care au altceva de făcut decât să creadă în ele " (2, p. 74).

Apare, în această a doua parte a piesei "Uriașii munților", ideea raportului dintre teatru și public. Și astăzi, există o diversitate de segmente socio-ocupationale, culturale ale publicului. Nu toate segmentele publicului receptează, în același mod, un text. Nu toți au aceeași concepție estetică despre teatru. Când spectacolul se desfășoară în clădirea teatrului nu sunt mari probleme. Fiecare segment al publicului își selectează spectacolele pe care le înțelege. Problemele apar atunci când teatrul face turnee. În alegerea pieselor, care se vor juca în deplasare, trebuie să se țină seamă de publicul în fața căruia vor avea loc reprezentațiile. Educarea publicului este o problemă pentru care nu cred că s-au găsit, până acum, soluții. Probabil, studierea publicului cu mijloacele sociologiei și psihosociologiei, conjugarea eforturilor managementului cultural și ale marketingului cultural vor contribui la apariția unor noi relații între teatru și societate.

Bântuit, în imaginație, până în ultima clipă, de personaje care-l căutau pentru a le da viață, Pirandello a murit cu regretul că nu și-a terminat piesa "Uriașii munților". Totuși, cu puțin timp înainte de Marea Trecere, i-a dictat fiului său unele idei privitoare la finalul acestei piese. Să-ți folosești ultimele forțe pentru a-ți întregi opera, iată un admirabil exemplu de responsabilitate față de CREAȚIA LITERARĂ.

Bibliografie

- 1 Pirandello, Luigi *Teatru*, București, Editura E.P.L.U., 1967
- 2 Pirandello, Luigi *Uriașii munților*, București, Editura Univers și Teatrul Național I.L. Caragiale, 1971
- 3 Jodelet, D *Représentation sociale, phénomènes, concept et théorie, în Moscovici, S, Psychologie sociale*, Paris, P.U.F., 1992